

pederskim porno-časopisima – U »Realismus studiju« *Novog levičarskog udruženja za vizuelne umetnosti*. Salome je najizazovniji eksponent ovog agresivnog pristupa posmatraču. Izvodio je tokom cele noći u izlogu galerije performans iz serije njegovih »Tunten – TV«, u kojem se zavio u bodljikavu žicu zaključavši vrata pred posmatračima za koje je tenzija bila neizdrživa i koji su, jasno, želeli da izađu. Jednoj od njegovih »samoreprezentacija« prethodile su ove reči iz Brechta: »Prijatelju dragi, jednog dana reče mi majka ovo: da ću završiti u pozorištu ili čak na još goreg mesu«. Kao homoseksualac radničkog porekla, Salome je proživio iskustvo otuđenja u buržoaskoj kulturi i svakodnevnom društvu iz prve ruke.

Ovi umetnici nisu namerni da se bave isključivo političkim angažmanom – uz slikanje njihovog društvenog okruženja, bave se i slikanjem iz zadovoljstva, iz čiste zabave. Te slike su praznik za oko, u njima ironija i humor stvaraju prvu količinu frivolnosti. Stereotipi su nonšalantno prihvaćeni i čak ushićeno razdraženi: Berlinski zid; van Gog, vrhovni umetnik; ili večnost, beskrajni zalasci sunca, Eldorado dućanske umetnosti. Middendorf slika grupu palih paleta nazvanu »Slikarstvo više ne postoji«; Fetting prikazuje drečavo bojenu verziju istočnoberlinskog televizijskog tornja, ponosa grada, obnavljajući sve pompezne, glupe aspekte te strukture, koji su bili skoro zaboravljeni. Postoji nešto iskrivljeno u tim slikama što je uzeto ozbiljno, mada se održava kritička i ironična distanca.

Nema pripremljenih crteža za ovaj tip slikarstva – u krajnjoj liniji, situacije ili konture su skicirane direktno na platnu, slikarski pre nego linearno. Očito, koreni se mogu naći kod nemačkih ekspresionista i akcionih slikara kao u mnogim američkim iskustvima, ali u konačnom razmatranju to je treperava evropska umetnička forma. Čak i heroji apstraktnog ekspresionizma-de Kooning, Hoffmann i Rothko – imaju evropsko poreklo. Stilovi i boje usaglašavaju se s objektom: Fetting slika ubistvo u Anvilu silovitom crvenom, a scenu tuširanja vodenasto plavom; Zimmer slika mrtvu prirodu u svojoj mirnoj prirodi; njegova seoska crkva odiše osećanjem večnosti. Medendorfov rad karakterišu ugaona prostornost i velike, konačne forme; Salomeove radove – energične linije, mrlje i razmetljivosti; Fettingovi snažni potezi četke i impresionistički crteži; Zimmerove pažljivo proučene linije i snažne površine koje prekrivaju celo platno.

Pank atmosfere; konge i gitare; roboti u muzičkoj radnji; homoseksualac koji šeta ulicom, u baru, koji vodi ljubav; čovek koji se tušira; Bavarci pod šatrom; umetnik kao pali anđeo; zalasci sunca; trešnje u cvatu; krave; podzemni prolaz; nosorog; redovi kuća; sva entuzijastička svežina ovog slikarstva otkriva se u njegovim temama. Postoji osobita volja da se napadnu društveni i umetnički tabui. Slikarstvo zadržava svoje bliske veze s objektom, svet postaje predtekst za sliku. Mada ne rade čisto apstraktne slike, ovi umetnici koriste svoja iskustva u drugim medijima. Radili su film i vide, praveći i kraće sekvence i značajnije filmove. U izvesnom smislu, kamera je tu imala ulogu kao što kod tradicionalnih umetnika ima beležnica. Za postvorholovsku generaciju, novi mediji predstavljaju više prirodnu mogućnost nego podsticaj za eksperimentisanje. Ovi umetnici koriste medije kao pomoćno oruđe, ali je njihovo glavno interesovanje u slikarstvu.

»Cvetovi zla« ponovo cvetaju: *épater le bourgeois* Rimbaud, Baudelaire, Wilde, David Bowie i Lou Reed – svi su duhovna braća. Oni možda žive kao društveni izgnanici, ali su prosvetljeni boemi. To su prosvetljeni umetnici današnjice koji su sasvim svesni političke i društvene situacije. Iskustva prethodne generacije, koja se digla protiv Berufsverbota, ili se čak okrenula terorizmu; energetska kriza, nivo porasta, i svi drugi ishodi sredine i kraja sedamdesetih godina; kombinovani da bi oblikovali njihov mentalitet i da bi ih sačuvali od pada u obmanjujući, zlostavljajući stav. Ovo je ekspresivno slikarstvo koje je istovremeno duboko doživljeno i neodbranjivo razvratno.

Iz »Flash Art« br. 101, januar – februar 1981.

Prevod s engleskog: Mileta Prodanović

intervju

zeitgeist*

(razgovor sa christosom joachimidesom)

Flash Art: Kao jedan od organizatora izložbe »Zeitgeist« (Duh vremena) u Berlinu, kako tumačite sam naziv izložbe?

Christos Joachimides: Zeitgeist je termin koji se pojavljuje prvi put kod Hegela, a kasnije ga koriste savremena filozofija, Niče i Hajdeger, napr. U ovom slučaju »Zeitgeist« označava početak osamdesetih kao moment u kojem se događaju duboke promene u vizuelnim umetnostima. Naslov, dakako, ne označava novi stil već duh vašeg vremena i novi početak u umetnosti.

F. A.: Nije li uistinu posao istoričara umetnosti da se osvrće na prošlost? Kako mi u sadašnjosti stvarno određujemo šta sačinjava duh našeg vremena?

H. J.: Radio sam sa još dvojicom organizatora »Zeitgeista«, Majklom Lickom i Normanom Rosenthalom s Kraljevske akademije u Londonu, na velikoj izložbi »Novi duh u slikarstvu« 1980. godine. Sva trojica smo mišljenja da je mnogo lakše osvetiliti situaciju u vizuelnim umetnostima danas s ograničenim brojem umetnika, ali predstavljanih na pravi način, nego li velikom panoramskom izložbom.

F. A.: Izložba »Novi duh u slikarstvu« izazvala je žive rasprave, koliko se »Zeitgeist« razlikuje od ove izložbe?

H. J.: »Zeitgeist« se umnogome razlikuje. Prvo, londonskom izložbom Norman Rosenthal i ja pokušali smo izneti široko istraživa-nje situaciji u slikarstvu u to doba, utvrđujući korene novog slikarstva čak od najranijih perioda istorije umetnosti i slikarstva posebno. Zbog toga smo uključili velike majstore kao što su Baltus, de Kooning, Backon i Miler. »Zeitgeist«, koji je pre svega izložba slikarstva i skulpture, pokušali smo napraviti postavku koja jasno pokazuje korenite promene koje su se dogodile u umetnosti od kasnih sedamdesetih. Druga važna distinkcija tiče se same postavke. Ovog puta, odlučili smo da pozovemo značajan broj umetnika koji bi napravili radove specijalno namenjene izložbenom prostoru u zgradi »Martin Gropius«. Ova zgrada bila je svojevremeno pruski državni muzej umetnosti i zanata. Podigao ju je Martin Gropius, predak Valtera Gropiusa, osnivača Bauhausa. Sama lokacija je vrlo složena i zanimljiva, budući da se zgrada nalazi u nekadašnjem centru Berlina, tačno na granici Istočnog i Zapadnog, uz sam Berlinski zid.

F. A.: Uzimajući u obzir iskustvo umetnosti poslednjih trideset ili četrdeset godina, ova zgrada čini se uistinu odgovarajućom za novu umetnost. Možda biste mogli nešto više reći o tome šta sačinjava ovaj novi osećaj u umetnosti zbog kojeg su mnogi zabrinuti.

H. J.: Verujemo da se u poslednjih trideset godina odvija brži sled vrlo dubokih promena u umetnosti koje u najširem smislu odražavaju i promene u društvu. Šezdesetih godina opštinstička stajališta postojala su u mnogim društvima, u levim i desnim, od Londona koji pleše (swinging London) do »Revolucije sada« u Berkliju i Berlinu; ovo raspoloženje osećalo se i u ekonomskoj ekspanziji Amerike i Evrope. Sav taj optimizam odražavao se u tako ekstrovertnoj umetnosti kao što je bio pop art. Strašan šok naftne krize, koji je signalizirao i duboke promene u društvu, izazvao je drugu reakciju na tom osetljivom barometru zvanom umetnost. Iznenada smo shvatili, posle ovog dugog optimističkog sna, da smo uništili okolinu, da naša ekonomija nije tako stabilna kao što smo mislili i da je ugrožavaju tako teško kontrolisani faktori kao situacija u proizvodnji nafte, te da je sigurnost u našem svetu bila mit. Umetnost, koja je uvek osetljiva na ovakve situacije, reagovala je na vrlo dezorijentisan način, okrenula se izvorima, postala je intelektualnija, refleksivnija, pojavili su se u njoj fenomen koji su minimalna i konceptualna umetnost. Tek u drugoj polovini sedamdesetih godina otkrili smo da je snaga ovih pokreta bila nedostatna, da su postali uočljivo akademski. Tada je mlada generacija umetnika počela nova istraživanja unutar vizuelnih sredstava i umesto da se zaustave na ograničenoj estetičkoj veri (uverenju), oni su počeli koristiti celu istoriju umetnosti dvadesetog veka. Italijani su pronašli bogat izvor nadahnuća u futurizmu i de Chiricu, a Nemci sličan izvor u grupi »Die Bruke« i ranom nemačkom ekspresionizmu. Čak i u Sjedinjenim Američkim Državama, gde je vrlo zanimljiva situacija, Amerikanci su konačno shvatili značaj i doprinos apstraktnog ekspresionizma, tako da sad postoji preporod ovog pokreta. Mnogi američki umetnici okreću se sada svojim prethodnicima. Kao što je Bertold Brecht rekao o umetnicima i sebi: »Mi smo pobožni lopovi i smemo uzeti sve što volimo iz istorije literature, ono što je važno za vrednovanje je proizvod, a ne odakle je nadahnuće«. Ovu ideju vrlo dobro je osetila generacija mladih umetnika, formulišući sada vlastite poruke, možda električne i ponekad teške za čitanje, ali krajnje poetične i senzualne refleksije sveta u kojem živimo.

F. A.: Neki od umetnika na Vašoj izložbi, posebno Nemci, kao Bazellit ili Lüpertz, u stvari rade već dugo na ovaj način. Kako ob-

jašnjavate njihov nenadan uticaj na umetnički svet i kako shvatate njihov značaj za mnoge mlade umetnike u Americi, Italiji, Nemačkoj i drugde?

H. J.: Ovo je važno pitanje, s obzirom na to da se u Nemačkoj pojavio vrlo važan fenomen početkom šezdesetih, u vreme kada je umetnički svet imao krajnje različite parametre prosuđivanja umetnosti. U to vreme u Zapadnom Berlinu, izolovanom od drugih delova Nemačke i ostalog sveta, više nego što je to danas, izvestan broj vrlo mladih studenata umetnosti počeo je formulirati vizuelni jezik koji je bio apsolutno izvan preovlađujućih pokreta toga doba.

Ti mladi umetnici bili su Georg Bazeli, Eugen Schenebeck, koji na žalost više ne radi, Bernd Koberling, Karl Horst Hodiake i, naravno, Markus Lüpertz. Tada smo po prvi put mogli videti Penkove slike tajno prebačene iz Istočne Nemačke u Zapadni Berlin. Bio je to trenutak kada se, izvan svih glavnih puteva zapadnonemačke i zapadnoevropske umetnosti, ova generacija umetnika počinje obraćati nemačkom kulturnom nasleđu koje se bazira na dva jasna iskustva: romantizmu i ekspresionizmu. Žadugo ova generacija umetnika bila je potpuno zapostavljena u oficijelnom umetničkom svetu i tek se sredinom kasnih sedamdesetih godina na njih počinje obraćati pažnja i zanimanje koje njihov rad uistinu zaslužuje.

F. A. *Možemo li u ovom kontekstu razumeti i Jozepha Benysa kao ekspresionistu?*

H. J. Da. Na neki način, Benys je na ovoj izložbi figura koja odgovara Pablu Picassu na izložbi »Novi duh u slikarstvu«. Mnoge ideje i stavovi, mnoge promene koje vidimo u umetnosti mlade generacije danas, imaju teorijske i filozofske korene u teorijama i postavkama koje je Joseph Benys predstavio svetu dvadeset ili trideset godina ranije. On je tačka reference za promenu u razmišljanju, iako ne obavezno i za promenu u estetici.

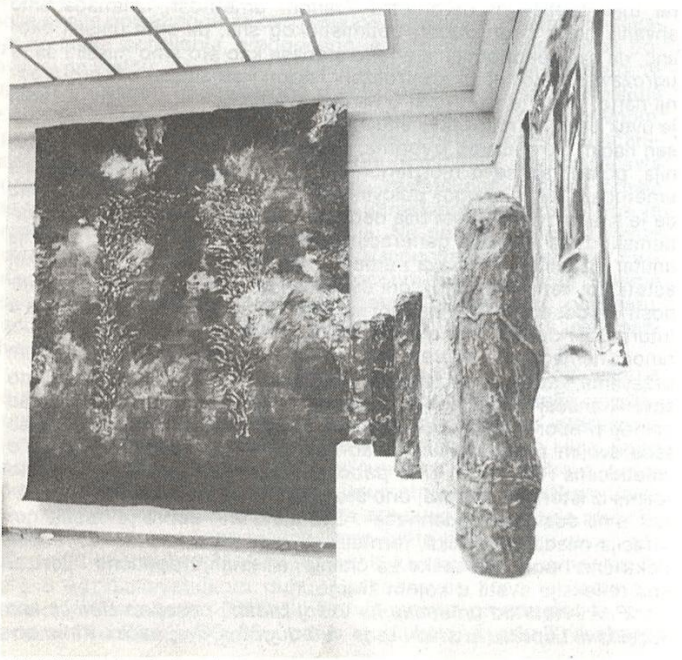
F. A.: *Slikarstvo sigurno dominira časopisima i izložbama poslednje dve ili tri godine. Čini se da je sa skulpturom nešto problematičnije stanje. Kakva skulptura će biti predstavljena u Berlinu i da li postoji nada za novu skulpturu?*

H. J.: Od samog početka i Norman Rosenthal i ja želeli smo načiniti izložbu slika i skulptura. U stvari, samo nekoliko skulptura bilo je uzeto u obzir od autora kao Joseph Benys, Barry Flanagan i Antonius Hockelmanu. Uistinu pravo veliko otkriće poslednjih meseci je novi važan fenomen – skulptura koju rade slikari. Pre dve godine, na Venecijanskom bijenalu 1980. Bazelitiz je napravio iznenađenje postavljanjem vrlo sugestivne skulpture velikih dimenzija. Od tada smo primetili rastući interes značajnih umetnika za skulpturu i rad u tri dimenzije. Ove godine u Italiji bili smo iznenađeni otkrićem nove skulpture Sandra Chie, Enza Cucchia i Mimma Paladina, a u Nemačkoj Markusa Lüpertza i Georga Bazelitza. Svedoci smo začuđujuće eksplozije stvaralačkog interesa za skulpturu među nekolicinom današnjih umetnika, a postoje indicije da na polju skulpture sad već ozbiljno rade i mnogi drugi slikari.

¹ Izložba »Zeitgeist« održana je u Zapadnom Berlinu (oktobar 1982 – januar 1983)

Iz »Flash Art«, novembar 1982.

Prevod s engleskog: Tahir Lušić



tahir lušić (levo) nada alavanja (desno)

način na koji delo koristi prošlost nije nostalgičan*

DAVID SALLE

Radovi trojice umetnika prisutnih večeras imaju više dodirnih tačaka, pri čemu oni, naravno, zauzimaju različite pozicije u odnosu na njih. Jedna od ovih bliskih tačaka jeste prisvajanje, odnosno posedovanje predstave (image). Može li, međutim, umetnik koji svu svoju ličnost unosi u čin slikanja posedovati ovu predstavu? Ili možda slike poseduju nas i manipulišu nama? Da li je sasvim moguće njihov radikalan, eklektički izbor, ili pak one ustanovljuju određenu moralnu poziciju, kazuju priču, nagoveštavajući istorijsku naraciju? Koliki je udeo nostalgije u ovim delima? Ko je u pitanju i koliko daleko može neko da napreduje, a da pri tom sve vreme gleda unazad?

DAVID SALLE: Kada govorim o mom radu obično govorim o nečemu što ima veze s promiskuitetom; promiskuitetom predstava i stilističkih izvora, u kome čovek stvarno obitava ili ne, koristi nešto ili ne. Mogli bi smo reći da on može da upotrebi bilo šta, prisvajajući ga ili inkorporirajući ga u shemu slike. Shema slike, opet, određuje šta će se koristiti, šta će se stavljati preko čega i kako će se kombinovati, ukazujući tako na trajno značenje samog mehanizma slikanja. Jednostavno rečeno, to je estetičko poimanje da je sav materijal u igri.

Predstave imaju jasan odnos prema fotografiji (ne u smislu da je taj odnos jasan, već da je jasno da postoji). Na primer, torzo koji se nazire na ovoj slici, nacrtan je prema fotografiji jedne osobe, tako da na slici postoje različiti nivoi slikanja. Tome je pridodato gestualno slikanje figure koje je izvedeno na način kako se to uči na akademiji. Postoje zatim dva druga elementa na slici koji takođe pripadaju ideji shematskog crtanja. Dakle, postoji odnos s fotografijom, ali to nije pokušaj da se odgovori izazovu fotografije, naprotiv, ponekad se desi da fotografija dođe u prvi plan.

Ovo dovodi do određenih vrednosti koje se koriste u slikarstvu. U mojim slikama odnos između slike i fotografije je u smislu chiaroscuro. Fotografija je naprosto način da se sačuva, zadrži određen odnos svetlosti i tame, koji na njihov utvrđen način obeležavaju nešto što se javlja u osvetljenom prostoru, a to nešto je, u ovom slučaju, figurativni element.

U slikama ponekad ima više narativnih elemenata, čak i više od fotografskog osećanja sveta. Ali, i ovde, činjenica da je to slika, činjenica da postoji određena skala, činjenica da je to naslikano, znači da slika ima različitu fizičku prisutnost od fotografije, a čini mi se da se pri tom gubi ono nespretno osećanje da je fotografija referentna tačka sveta. Slikanje samo po sebi postaje referentno.

Mislim da način na koji moje delo koristi prošlost nije nostalgičan. Pre bih rekao da slike imaju određen kvalitet koji je slučajni detonator nečega što je ispod površine. Na predstave u slikama mislim kao na centar jedne erupcije, eruptivni fokus, koji je verovatno sasvim različit od funkcija klasičnih referenci u postmodernističkoj teoriji arhitekture. Predstave imaju kvalitet stvari koje su odbačene, a koje se vraćaju na uznemirujući način. One nikad nisu kritika, kritika savremenog sveta. One su stvari same. Predstave su primarne, čak i ako se koriste zajedno sa drugim slikama, ili su zadržane slojevima boje. Činjenica da su slike doslovno reprezentativne, da su one reprezentacija predstave, nije kritika, ni odgovor, već jednostavno deo programa.

Određeni način na koji se koriste ove predstave je da odele značenje stvari u slici od značenja stvari u svetu. Nameće se analogija s protokolarnim jezikom, na primer, televizije, čiji cilj ne bi bila komunikacija. Postoji vrednost pogrešno upamćenog rituala koji se netačno zove nostalgija. Kvalitet rituala je takav da se rimuje, mada nesavršeno, s mehanikom značenja u samim slikama. Drugi kvalitet koji nije očigledan, što se slika tiče, jeste vrednost eskatološkog vica koji je protivprirodan, koji je egotističan. Slika je tada predstavljanje drske samouverenosti, a ironija je što se to često naziva anti-humanističkim, što je, po mome ubeđenju, sasvim neispravno. . .

* Naslov dala Redakcija

Iz »Realite Magazine« br. 6, leto 1981, str. 4. (Post-modernisme, simpozijum održan 30. marta 1981, Institut za arhitekturu i urbane studije, Njujork).

Prevod s engleskog: Dubravka Mulić